

## **FIGURAS HUMANAS Y VASIJAS: CONSIDERACIONES SOBRE LA REPRESENTACIÓN HUMANA EN LA CERÁMICA DEL FORMATIVO EN EL SUR DE LOS VALLES CALCHAQUÍES.**

MARÍA FABIANA BUGLIANI \*

En el marco de los estudios enfocados a la comprensión de los estilos en el NOA, M. Florencia Kusch ha introducido la discusión sobre el concepto de “humanidad” en la alfarería prehispánica del NOA (1990) con la intención última de reconocer las categorías que sustentan un planteamiento plástico determinado. En su propuesta, la autora definía un secuencia temporal hipotética para el tratamiento del concepto de humanidad en diferentes estilos cerámicos haciendo un análisis a lo largo de los tres períodos de la secuencia del Noroeste y utilizando algunos de los estilos más característicos de la región valliserrana.

El eje de la secuencia estaba puesto en la relación de la figura humana con otras representaciones no humanas (sobre todo felínicas). A partir de los resultados de este estudio fueron propuestos tres momentos: un primer momento zoomórfico relacionado con la “cultura Condorhuasi” “... en el que no tendrían espacio las formas semihumanas orientadas verticalmente, es decir en una actitud que libere los miembros superiores [...] un segundo momento (Ciénaga- Aguada) antropomórfico, sustentado en la existencia de personajes semihumanos verticales – o sea que admiten el gesto humano a expensas de su aspecto zoomórfico-...” (Kusch 1990: 19) y un tercer momento correspondiente al período tardío donde la figura humana se desliga totalmente de la figura zoomórfica, y donde el mundo humano estaría separado del mundo animal (Kusch 1990).

Justamente este último momento planteado en la secuencia de Kusch me llevó a reflexionar sobre la figura humana en la alfarería de momentos tempranos en el valle de Santa María, donde estoy desarrollando mi proyecto de investigación sobre aspectos estilísticos y decorativos de la cerámica. ¿Cómo estaba representada la figura humana en los estilos cerámicos evidenciados en las vasijas? ¿Cuál era el lugar ocupado por las representaciones humanas en las vasijas del período Formativo del valle de Santa María, espacio del cual provienen las urnas santamarianas tardías?

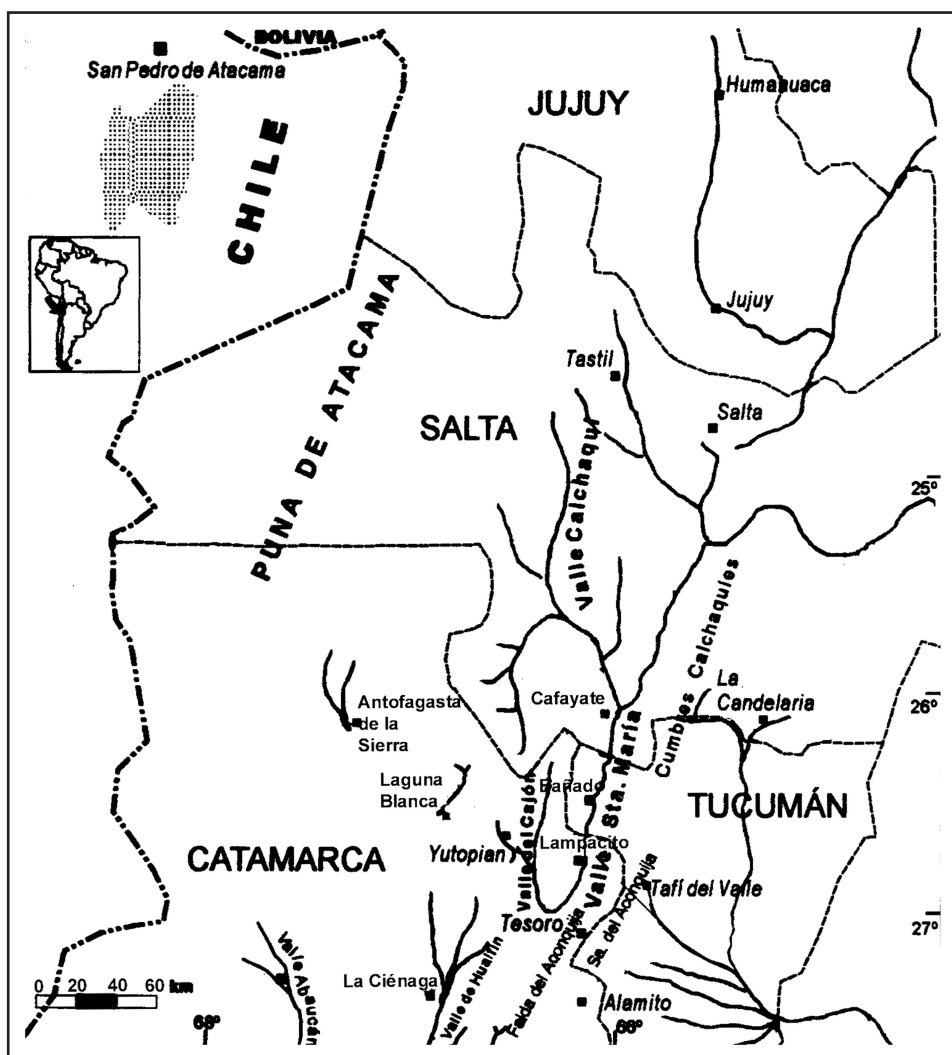
A partir de estos interrogantes y focalizando en la manera en que la humanidad es representada en el período Formativo he planteado el análisis de las representaciones humanas abordando el estudio de piezas cerámicas provenientes de diversas colecciones obtenidas en la zona. La propuesta intenta una aproximación a la cuestión sobre qué “hace” a la humanidad de la representación en este período, con la intención de acercarnos a los sistemas de representaciones que estaban en juego en estas sociedades formativas.

\* Facultad de Ciencias Naturales y Museo-UNLP

## Cuestiones metodológicas y sobre la muestra

La representación humana está tempranamente presente en los objetos cerámicos del sur de los valles Calchaquíes. Esto puede observarse tanto en el valle de Santa María como más al sur en sitios de la Falda Occidental del Aconquija. Esta presencia también se ha registrado en zonas aledañas como los cementerios excavados por Weiser en Laguna Blanca, los cuales se han tomado en consideración para este trabajo por presentar características similares en relación a los recursos estilísticos utilizados en la representación de la figura humana. Otro valioso conjunto cerámico proveniente del valle de Santa María lo constituye la Colección Zavaleta, (alojada en el Field Museum de Chicago) a la cual pude acceder a través de los estudios realizados recientemente por M. Cristina Scattolin, que han contribuido al conocimiento de la cultura material de Yocavil y del universo iconográfico del primer milenio en esta zona (Scattolin 2003).

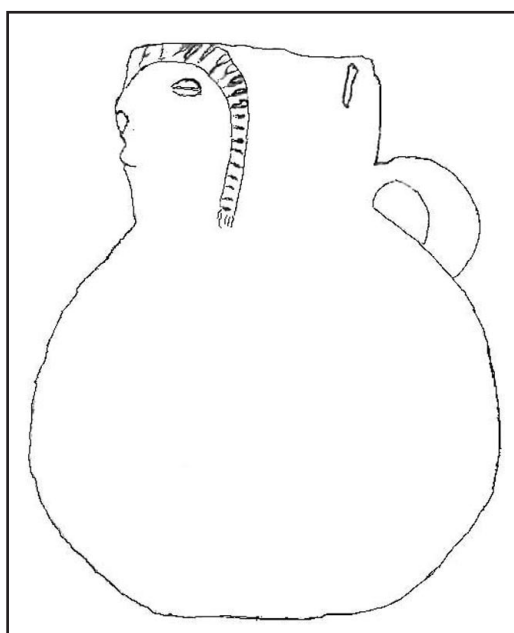
Para este trabajo se ha seleccionado una muestra total de 36 piezas cerámicas las cuales poseen decoración antropomorfa y provienen de 3 colecciones diferentes. La colección Zavaleta contiene un 32% de vasijas tipo efigie, de los cuales un 15 % corresponde a motivos antropomorfos (Scattolin 2003). De esta colección se han tomado 13 piezas para su estudio. La Colección Vázquez, también procedente del valle de Santa María, posee un 42 % de motivos antropomorfos constituido por las 8 vasijas consideradas en este trabajo. Por su parte, la Colección Muñiz Barreto obtenida por el Ing. Weiser en la década del '20 contiene materiales cerámicos de dos zonas, Laguna Blanca cuyo conjunto cerámico presenta un 20 % de motivos antropomorfos y la colección de los cementerios de la Falda Occidental del Aconquija que presenta un 11 % de estos motivos. El total de las piezas consideradas de la colección Weiser suman 15. En el mapa de la figura 1 aparecen señalados los sitios y localidades nombrados anteriormente.



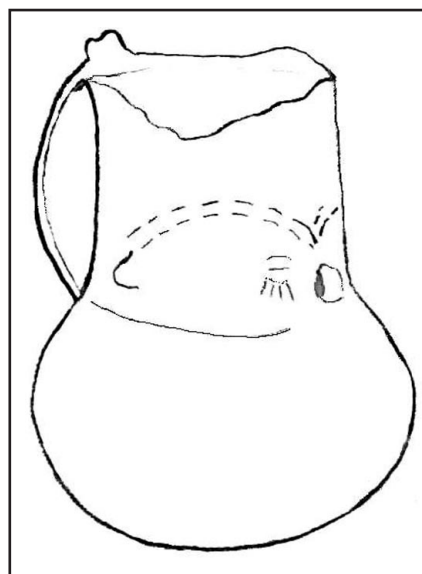
▲ Fig. 1: Mapa del valle de Santa María con las principales localidades mencionadas.

El primer momento de análisis consistió en la observación de la forma de representar la figura humana esperando que ciertos recursos compositivos fueran recurrentes en la forma de representarla. En el proceso de la representación, ciertos atributos del modelo a representar son tomados para ser utilizados en la obra. Siguiendo a Kusch, esta elección probablemente está relacionada con principios selectivos considerados por los miembros de una determinada sociedad y vinculados a la interpretación que éstos realizan sobre el repertorio temático que les preocupa (Kusch 1991). Esta selección y consumo de las representaciones contribuyen en la conformación del universo iconográfico.

Para realizar el estudio se discriminaron atributos o rasgos humanos que formaban parte de la figura corporal y también atributos relacionados con las actitudes y comportamientos. A los fines de la sistematización y estudio el esquema corporal fue dividido en cabeza, cuerpo y extremidades. Los atributos correspondientes a la cabeza identificados en diversos casos fueron: ojos, boca, nariz, orejas y cejas. Estas últimas están representadas por aplicaciones con incisiones en puntos o líneas sobre los ojos frecuentemente en tiras o sobre bordes. Esta representación muy frecuente ha sido observada también por Cremona en La Ciénaga, Tafí y según esta autora tendría algunas afinidades con San Francisco y Candelaria I (Cremona 1996: 242). Otro de los atributos seleccionados, los ojos, está presente en todas las piezas. Los mismos han sido representados en el 50% de los casos incisos en forma de grano de café (ver figura 2). Ejemplos de esta forma de decoración están presentes en una vasija antropomorfa de Tolombón y una jarrita gris pulida procedente de El Bañado (Tucumán) (Tarragó y Scattolin 1999: 147 fig.2 b y g respectivamente). En cambio, otros atributos como boca y orejas fueron realizados en una variedad más amplia de formas y utilizando diferentes recursos plásticos. Además de estos items en la representación de la cabeza, son muy comunes las líneas y puntos incisos ubicados debajo de los ojos, los cuales en diferentes oportunidades han sido asimilados a pintura facial, lágrimas o escarificaciones (?) (ver figura 3 y otros ejemplos en Tarragó y Scattolin 1999: idem y Scattolin 2000: 74).



▲ Fig. 2: Jarro gris pulido Procedencia: Laguna Blanca. Pieza # 6575. Colección Muñiz Barreto. MLP.

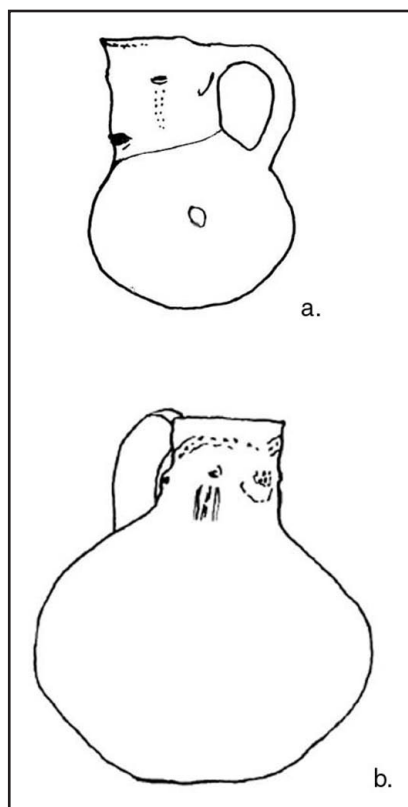


▲ Fig. 3: Jarro rojo pulido Procedencia: Colalao del Valle. Pieza # 100525. Col. Zavaleta, FMNH, Chicago.

En relación a las extremidades, los miembros superiores son los que aparecen más representados reiterándose en varias piezas la posición de los brazos sobre el torso juntando las manos y formando un arco. En otras oportunidades están presentes los miembros inferiores la mayoría de los casos poco diferenciados. La representación de los sexos a través de la presencia de caracteres sexuales primarios pudo observarse en la pieza N°100754 Col. Zavaleta proveniente de Quilmes donde aparece una notoria vulva (Scattolin 2003: fig. 3a).

En cuanto al cuerpo de la figura humana, lo constituye el mismo volumen de la vasija. El cuerpo humano es concordante con el cuerpo de la pieza. Se trata de vasijas tipo efigie donde la forma de la pieza es parte de la figura que se desea representar. En algunos casos son piezas que poseen un punto de inflexión donde se puede advertir un cuello y un cuerpo más o menos globular con forma del tipo jarra pequeña (pichet) según la clasificación de H. Balfet (Balfet et al. 1983). Otras son muy modeladas incorporando en la forma de la vasija diferentes partes de la figura como por ejemplo las extremidades.

Es muy característico que el cuello de la pieza delimite la cabeza de la figura y que se utilicen como técnicas de representación el modelado, la incisión y el pastillaje, aunque existen casos donde la pintura ha sido utilizada junto con el modelado para realizar la representación. Contrariamente, en el 45% de las piezas estudiadas la decoración está ubicada solamente en el cuello de la vasija, configurando el rostro de la representación (ver figuras 2, 3 y 4). Esta decoración, por lo general, se ubica en forma opuesta al asa de la pieza. En las vasijas con otras formas, como por ejemplo vasos anulares (muy escasos) es también en el cuello donde se ubica la decoración.



◀ **Fig. 4:** a. Jarrito gris pulido .  
Pieza # 306. Col. Vázquez Museo de Santa  
María. b. Jarro gris pulido. Pieza # 29.  
Col. Vázquez Museo de Santa María.

La descripción de las formas nos muestra que la totalidad de la pieza compone la figuración a diferencia de lo que ocurre con otros estilos del Formativo como Ciénaga, donde la representación de la figura humana se libera de la vasija (Kusch 1990) y aparece en forma más esquemática, geométrica e incisa sobre la superficie de la pared.

Pero además de los atributos que han sido seleccionados para representar diferentes partes de la figura humana, se han tenido en cuenta atributos relacionados con la actitud humana y que considero también de importancia para la representación. Estas actitudes se manifiestan a través de posturas, orientación del cuerpo y la ejecución de actividades. Estos comportamientos que se representan también adicionan significado a la representación final.

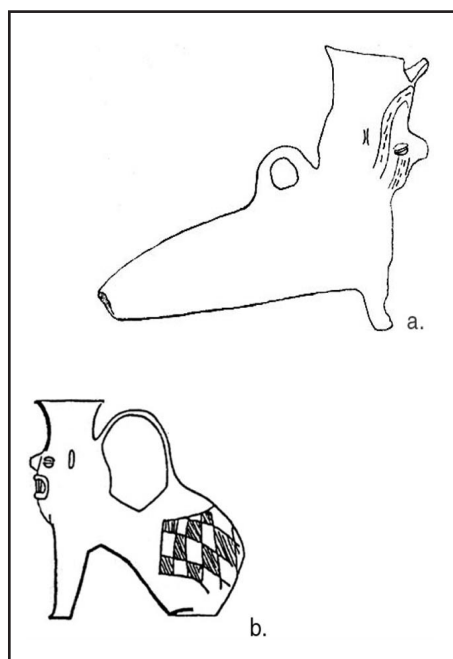
Un rasgo recurrente en las piezas observadas lo constituye la orientación vertical de la representación encontrándose en la mayoría de los casos la figura en pie y sólo en unas pocas piezas en forma sentada y conservando la postura vertical. La actitud o el comportamiento humano ha sido también

manifestado en las actividades que realizan los personajes y que también aportan sentido a la representación. Algunos ejemplos son la pieza N°100724 Col. Zavaleta-Chicago donde el individuo lleva sus manos a la boca como tocando un instrumento, la representación en otra vasija de la misma colección donde el personaje lleva en sus manos un lazo (ver Scattolin 2003: Figura 3b) y la pieza N°100755 donde el individuo lleva un objeto en su mano derecha (ver foto publicada en Scattolin 2000:76).

## La representación de la humanidad y de la animalidad

Sólo como aproximación a un tema que posteriormente debe ser profundizado, es relevante en este espacio comparar algunas de las características de la imagería animal y su tratamiento con las representaciones que venimos analizando. Dentro de la porción figurativa de la Colección Zavaleta en la mitad de las piezas se encuentran representadas figuras zoomorfas, cuya amplia mayoría corresponde a motivos ornitomorfos. (Scattolin 2003). Se trata de representaciones que presentan atributos de ave como pico, cuello alargado, forma del cuerpo y delimitación de las alas (ver Scattolin 2003: fig. 3e).

Cabe destacar aquí algunas diferencias en cuanto al tratamiento de la representación figurativa en relación con lo observado por Kusch para otras áreas. La autora plantea como caso bastante particular las figuras humanas en actitud de gatear de Condorhuasi, las cuales se deshumanizan al adquirir una actitud zoomórfica lograda a partir de la posición cuadrúpeda y rampante. Bajo esta hipótesis, en el conjunto que se está estudiando en esta presentación, contrariamente, la representación animal quedaría humanizada adquiriendo una postura vertical la cual recurrentemente se encuentra asociada a la representación humana. En las representaciones de animales estudiadas para el valle de Santa María la postura no es resaltada al momento de representar lo animal, sino que la representación se obtiene por la presencia de ciertos rasgos o atributos del animal. Un caso diferente a esta idea lo presenta una pieza modelada e incisa proveniente de El Bañado publicada por Pelissero y Difrieri (Pelissero y Difrieri 1981) y también un vaso “zeppelin” obtenido por Weiser en Laguna Blanca (ver figura 5). Por otra parte, existen unos pocos ejemplos en Santa María donde en las figuras humanas aparecen algunos rasgos animales del rostro reemplazando la boca o la nariz. Es posible que la animalidad en Santa María no se defina por la horizontalidad de la figura sino por otras categorías o atributos puestas en relación para evocar lo humano y lo animal. Como ya he dicho, estas son sólo algunas consideraciones relativas a categorías seguramente relevantes en el repertorio temático del Formativo y por lo tanto, deberán analizarse con profundidad en el futuro.



◀ **Fig. 5.** a: Vaso “zeppelin” negro muy pulido. Procedencia: Laguna Blanca . Pieza # 6586. Col. Muñiz Barreto.MLP. b. Vasija modelada e incisa publicada en Pelissero y Difrieri 1981.

## Consideraciones finales

El estudio de estas piezas ha permitido observar algunas recurrencias y realizar una serie de consideraciones sobre la representación de la figura humana durante el Formativo en Santa María. Por una parte se ha observado que la forma de la vasija participa como elemento de representación. La totalidad de la pieza está comprometida en la figuración ya que el cuerpo de la misma constituye el “cuerpo” de la figura representada. La utilización de vasijas efigie hace que la representación humana sea de frente aunque pueda observarse también de perfil. En su mayoría estas piezas son jarras pequeñas con un cuerpo globular y un cuello donde se modela el rostro. En otros ejemplos, el modelado es más complejo expresando también piernas y/o brazos. En ambos recursos, el tipo de pieza posibilita la distribución del esquema corporal.

Puede advertirse entonces, que ya en este período hay un intensivo uso de los cuellos de las vasijas, donde por medio de modelado y pastillaje se presenta el rostro del personaje. Esta utilización podría relacionarse con lo observado para momentos posteriores en las configuraciones de las urnas santamarianas donde la figura humana se encuentra pintada en esta parte superior de la pieza.

Por otro lado, en cuanto a los recursos compositivos, ninguna de las piezas estudiadas en este trabajo presenta la figura humana totalmente pintada o incisa en plano sobre la pared. El modelado es la forma de expresión más usada y en algunas piezas está acompañado por pintura, apéndices y pastillaje que permiten evocar rasgos o atributos humanos. El resultado del modelado de la vasija configura una representación vertical de la figura y fortalece desde una visión actual, contemporánea, la idea de una actitud humana, esto es vertical. En este punto no podemos afirmar cuáles eran las categorías que primaban en la definición de lo humano y en relación al concepto de humanidad el cual está de alguna manera aludido a través de estas representaciones.

Estas características resaltadas marcan ciertos patrones de composición y de figuración en las representaciones de las piezas estudiadas del área. Otra característica observada es que no todos los atributos de la figura humana están representados, sólo algunos son elegidos para evocarla, lo que hace pensar en la utilización de la metonimia como recurso expresivo donde ciertos atributos están reemplazando el total de la representación (Tilley 1999).

Por lo tanto y a diferencia de lo conocido y estudiado de otros estilos del Noroeste, en el valle de Santa María advertimos tempranamente la presencia de la representación humana despojada de animalidad, representación a la que se accede a través de recursos compositivos que resaltan la verticalidad y que metonímicamente, a través de algunos de sus elementos, expresan el cuerpo humano.

Estas consideraciones son sólo una aproximación a los patrones compositivos y la iconografía que se manifiesta en la cerámica y que nos acerca al cómo y en qué momento se presenta un tema elevándose a la categoría de contenido para una determinada sociedad. Al mismo tiempo estas manifestaciones son expresión de tendencias sociales en cuanto a la concepción del mundo en una determinada época, que en este caso particular tiene una advertida afinidad con momentos posteriores.

Análisis de otros temas y contenidos en la iconografía formativa del valle de Santa María podrán contribuir seguramente en la profundización de esta discusión.

## Agradecimientos

*A la Lic. Ma. Cristina Scattolin por sus comentarios sobre este trabajo y por facilitarme el material necesario para realizar las ilustraciones que acompañan el texto.*

## Bibliografía

- BALFET, H., M. FAUVET-BERTHELOT y S. MONZÓN, 1983. *Pour la normalisation de la description des poteries*. Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris.
- CREMONTE, M. B., 1996. Investigaciones arqueológicas en la Quebrada de la Ciénaga. (Dpto de Tafí, Tucumán). Tesis Doctoral. UNLP. MS.
- KUSCH, M.F., 1990. El concepto de humanidad en la alfarería prehispánica del NO argentino. *Antropología*, N° 9. Buenos Aires.
- KUSCH, M.F., 1991. Forma, diseño y figuración de la cerámica pintada y grabada de La Aguada. En: Podestá M. M., M. I. Hernández Llosas y S. Renard de Coquet (Eds.). *Arte rupestre en la Arqueología Contemporánea*. Buenos Aires.
- PELLISSERO, N. Y H. A. DIFRIERI, 1981. *Quilmes*. Ed. Gobierno de la Provincia de Tucumán.

- SCATTOLIN, M.C., 2000. Santa María durante el Primer Milenio A.D. ¿Tierra Baldía?. *Årstryck*. 1995-1998: 63-83. Etnografiska Museet i Göteborg.
- SCATTOLIN, M.C., 2003. Los Ancestros de calchaquí: Una visión de la colección Zavaleta. VI Jornadas regionales de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales. FHYCS-UNJU. *Cuadernos* 20:51-79. Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Jujuy.
- TARRAGÓ M. N. y M. C. SCATTOLIN, 1999. La Problemática del Período Formativo en el Valle de Santa María. *Actas del XII Congreso Nacional de Arqueología Argentina*. La Plata. Tomo I:142-153. La Plata.
- TILLEY, C.  
1999. *Metaphor and material culture*. Blackwell publishers



## EL ARTE RUPESTRE DE JUME RODEO, AMBLAYO, SALTA

MARÍA DE HOYOS\*

El objetivo de este trabajo es el de presentar las pinturas rupestres que relevamos en el alero situado en el paraje de Jume Rodeo, ubicado en el valle de Amblayo en la provincia de Salta. El sitio fue encontrado en el marco de las investigaciones arqueológicas que comenzamos en 1999 y cuyo objetivo principal es conocer la naturaleza y alcance de la ocupación inka en este valle. Durante el transcurso de los trabajos de campo descubrimos cuatro aleros con pinturas rupestres que se encuentran en diferentes áreas, pero dentro de la misma Formación Geológica de las Pirgüas. Los otros aleros fueron denominados Evita I y II y Abra Celeste.

En este artículo daremos a conocer los resultados preliminares de la documentación visual y del trabajo de post-producción realizados con el arte rupestre del alero de Jume Rodeo. Describiremos los métodos y técnicas empleadas en cada caso y presentaremos la reconstrucción e interpretación de los diferentes conjuntos pictóricos que definimos para este alero a partir de la interacción de los distintos recursos metodológicos.

### **Ambiente, población y economía**

El alero de Jume Rodeo se encuentra en el valle de Amblayo o depresión del río Salado que pertenece al departamento de San Carlos, en la provincia de Salta, dentro de la zona valliserrana del Noroeste argentino. Para acceder desde la ciudad de Salta se debe recorrer unos 100 km por la ruta 33 con destino a la localidad de Cachi, ascender por la Cuesta del Obispo hasta su punto más alto (Piedra de Molino: 3100 msnm), para luego descender hasta el valle de Amblayo por la Cuesta de Isonza. Existen, por otra parte, varias sendas o caminos de herradura que se emplean desde la época de la Colonia y que los actuales habitantes utilizan habitualmente para ir hasta el valle Encantado, hasta la ciudad de San Carlos en el valle Calchaquí y hasta La Viña en el departamento de Guachipas (ver mapa).

El valle se encuentra a unos 2700 m sobre el nivel del mar. El clima está marcado por una gran amplitud térmica estacional y diurna, nevadas invernales y precipitaciones estivales (entre diciembre y mediados de marzo). Su río principal, el Salado, corre de manera irregular a lo largo del año y recibe ese nombre porque parte de su curso conduce agua salada (al igual que varios de sus afluentes) como consecuencia de su paso por capas yesíferas. Desemboca en el río Calchaquí a la altura de la ciudad de San Carlos al sur de la provincia.

Según Cabrera (1976) esta zona pertenece a la provincia fitogeográfica Prepuneña con las características de un ambiente valliserrano alto: son escasos los árboles autóctonos como el algarrobo

\* Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires. maria\_dehoyos@yahoo.com.ar

(*Prosopis sp.*), en cambio es abundante presencia de vegetación arbustiva y xerófila: jarilla (*Larrea divaricata*), jume (*Suaeda divaricata*), cachiuyo (*Atriplex tucumanensis*), matas de paja brava (*Stipa sp.*), sunchillo (*Wedelia glauca*) y diferentes especies de cactáceas.

Los pobladores ubicaron sus viviendas o puestos cerca de los pocos arroyos y manantiales que los proveen de agua potable y su actividad principal es la cría y pastoreo de ovejas y cabras, el cultivo -en pequeña escala- de maíz, papas, habas y cebada, y la fabricación de quesos que venden en valles vecinos.

La localidad más importante es Amblayo, ubicada al sur del valle sobre el río Salado y cuya población no supera los 1000 habitantes. En la parte media del valle, se encuentra Isonza, una finca privada donde funciona una capilla, la escuela-albergue General Güemes y un puesto sanitario.

## Antecedentes

La mayoría de los escasos antecedentes que conocemos acerca de este valle sólo señalan la existencia de restos prehispánicos sin agregar mayores especificaciones. La mención más antigua proviene de una *Relación* elevada al Virrey por Philiberto de Mena que se denomina *Monumentos que subsisten del tiempo del Gentilismo*, fechado en Salta el 22 de noviembre de 1791, donde sostiene que en una estancia llamada Amblaillo o Paraje de Urbina existen antiguas “poblaciones de indios”. La existencia de estos restos fue confirmada cien años después por Hermann Ten Kate, integrante del Museo de La Plata quien efectuó una breve visita al valle en su recorrido por varias provincias del Noroeste argentino. Este investigador es el autor de la única referencia sobre arte rupestre que conocemos ya que afirma que existe una roca cubierta de petroglifos -apenas visibles- cerca del pueblo de Amblayo (Kate 1893).

Carlos Reyes Gajardo, quien centró sus investigaciones en la historia de San Carlos, incluye algunas menciones sobre las características de los enterratorios indígenas en el área de Amblayo (Reyes Gajardo 1938).

En la carta arqueológica donde Rodolfo Raffino y Lidia Baldini (1983) presentan un registro de sitios ubicados en el valle Calchaquí Medio, aparece mencionados Isonza I (estructuras circulares del Formativo Superior), Isonza II (canchones de cultivo de Desarrollos Regionales) e Isonza III (cementerio en urnas, Desarrollos Regionales). Cerca de la localidad de Amblayo, figura el sitio homónimo, definido por restos de basurales como del período de Desarrollos Regionales (Raffino y Baldini 1983).

Por su parte, Ercilia Navamuel cuando enumera los caminos incas que conectaban los diferentes asentamientos en la provincia de Salta, menciona “un ramal secundario que venía desde el tambo de Amblayo, a través de Yaslaguala, Caranchohuasi y quebrada del río de la Viña” (Navamuel 1986:41).

Nuestras investigaciones comenzaron con el estudio sistemático de las fotos aéreas de la zona donde detectamos un patrón de asentamiento similar al que habíamos relevado en el valle del Cajón (departamento de Santa María, Catamarca), y en 1999 iniciamos el proyecto *Presencia Inka en Amblayo*. Durante los trabajos de campo confirmamos la existencia de un enclave inka probablemente destinado a la producción agrícola: levantamos los planos de las estructuras residenciales y de aquellas destinadas a propósitos especiales, delimitamos los terrenos de cultivo, ubicamos un cementerio (sumamente huaqueado) y constatamos la presencia de cerámica perteneciente a poblaciones Tardías (Desarrollos Regionales) e Inka (de Hoyos 2003). Suponemos que el sitio registrado como Isonza II (Raffino y Baldini 1983) podría formar parte del enclave estatal de *Urbina*.

## Métodos y técnicas

La tarea de relevamiento comprendió dos etapas: la documentación visual efectuada en el campo y otra de post-producción en gabinete. En cada una de estas etapas se utilizaron métodos y técnicas diferentes.

La documentación visual se realizó mediante croquis, tomas fotográficas -negativo color y diapositiva- y filmaciones digitales en formato MiniDV Cam empleando dos tipos de filtros [un polarizador para registrar el contexto y los paneos generales y un ND (Neutral Density) para reducir la luminosidad]. Para realizar los croquis a mano alzada se tuvieron en cuenta variables como la

morfología, tamaño, color, ubicación relativa en el conjunto y en el panel, técnica de pintura, estado de conservación, etc. Las fotografías fueron tomadas empleando distintos lentes (desde macro a teleobjetivos), a distintas velocidades, con diferentes aperturas de diafragmas y a distintas horas del día para lograr diferentes aproximaciones de acuerdo con los cambios de la luz. Se utilizó el “sistema de escalas de diversa abarcabilidad” (Sánchez Proaño 1991) para obtener desde la visión de conjunto del sitio hasta los detalles relevantes.

Paralelamente consignamos todos los datos considerados de interés vinculados tanto con el emplazamiento del alero: -ubicación topográfica, vías de acceso, recursos presentes en la zona, asociación con otros restos arqueológicos- como con las características del soporte -dimensiones, condiciones generales de conservación.

Una vez reveladas las fotos y organizado el material fotográfico procedimos, mediante el uso de técnicas digitales, a convertirlas en señales electrónicas con el objetivo de almacenarlas. Por lo tanto las fotografías fueron scaneadas y guardadas en CDRom. El mismo proceso implementamos para las imágenes obtenidas mediante la conexión directa de la videocámara a la computadora. La manipulación de las imágenes empleando diferentes programas (CorelPhotoPaint y el Adobe PhotoShop) según los requerimientos permitieron en algunos casos la lectura más clara facilitando la reconstrucción de los motivos.

## El Alero de Jume Rodeo

El sitio con pinturas rupestres está ubicado en el paraje Jume Rodeo, cerca de la finca de la familia Burgos, a una hora y media de caminata hacia el norte desde la escuela de Isonza. En esta zona la formación geológica de piedra arenisca de color roja se destaca por la existencia de numerosos aleros y oquedades. Sin embargo, hasta el momento sólo encontramos un alero con evidencia de arte y está ubicado en lo alto de una de las laderas de una especie de quebrada corta sin salida que los pobladores denominan *rincón*. Tanto el alero como las pinturas son visibles sólo estando muy próximos.

Levantamos el plano señalando el lugar elegido para la representación de las pinturas. El alero está orientado hacia el norte, mide 11 m de largo por 2,50 m de altura y 3 m de profundidad máxima. Presenta un alto grado de deterioro, ocasionado por filtraciones de agua, descascaramiento de la pared y la acción del sol.

Las pinturas se localizan en la parte central del alero a lo largo de unos 4 m. Suponemos que el deterioro del soporte afectó la continuidad de los motivos, que debieron ser muchos más de los que se preservaron, quedando conformando tres sectores, separados unos 0,40 m entre sí. y que fueron denominados -de este a oeste y para facilitar su descripción- como I, II y III.

## Panel I

El primer sector, que denominamos Panel I, se destaca por la presencia de camélidos que superan en dimensiones y número al resto de los motivos (Fig. 1). En segundo lugar aparece la figura humana conformando dos escenas diferentes ubicadas a la derecha del panel: una en el extremo superior (que involucra a uno -o a dos- cérvidos) y la otra en el extremo inferior. Finalmente un zoomorfo no identificado está representado en el lado izquierdo del sector (Fig. 2).

Observando detalladamente las representaciones vemos que tres camélidos resaltan por su tamaño (20 cm de alto por 20 cm de ancho), casi el doble del resto de los motivos. Están orientados hacia la derecha, se encuentran atados entre sí y el que encabeza la hilera está, probablemente, asegurado a una estaca o palo. Son de color negro con el rostro, la parte delantera del cuello y extremidades en blanco; tienen las orejas paradas con la punta doblada hacia adelante, el ojo negro y el contorno del rostro también negro. Tanto en su pechera como en la cola aparecen unas manchas rojas compatibles con indicadores de enfloramiento, es decir, que han sido adornadas con “flores” hechas con lana de colores. Por otro lado, de forma simétrica y alternada, por encima de la última y por debajo de la primera aparecen dos camélidos de menor tamaño y de colores opuestos (blanco/negro).

Otra caravana fue representada a la derecha y por debajo de la anterior: se trata de una hilera compuesta de seis llamas bicolors, que -salvo la primera- tienen la cabeza y todo el cuello en color blanco y con presencia de “jabot” (la pechera como una saliente triangular). También están atadas

pero precedidas y sostenidas por una figura humana, de cuerpo rectangular y que lleva un tocado o gorro (Fig. 3). Unos centímetros más arriba otro antropomorfo sostiene a otra alineación de camélidos.

Debajo de la hilera ascendente de las seis llamas, fue representada una hilera descendente de seis figuras humanas. Todas fueron pintadas en negro, con las piernas y pies marcados en actitud de marcha, y llevando objetos ya sea en sus manos o sobre su cabeza. Existen otros dos antropomorfos, muy desleídos por debajo de estos.

La otra escena está conformada por tres figuras humanas ubicadas en forma de arco en torno a un cérvido con una importante cornamenta y a otro cuadrúpedo que tiene dos apéndices que se desplazan hacia ambos lados de cabeza (a la manera de orejas largas o cuernos). Los antropomorfos están apuntando con arco y flecha, connotando al parecer una escena de cacería.

La reconstrucción muestra que el *Panel I* (1,30 m de largo por 0,55 m de alto) se caracteriza por la presencia de 22 camélidos, la mayoría formando parte de distintas escenas de tiro ubicadas en diferentes planos virtuales de apoyo. Predominan las llamas bicolors (negras y blancas en diferentes combinaciones), alineadas en una misma dirección, erguidas y atadas entre sí y, en al menos dos casos, precedidas y sostenidas por una figura humana.

Siete camélidos se ubican de manera dispersa -por encima o por debajo de los anteriores- y fueron pintados en colores diferentes: blanco, negro, combinando ambos o combinando rojo y gris. Ninguno presenta indicación de llevar carga. En contraposición con las detalladas imágenes de los zoomorfos, los once antropomorfos que aparecen en este panel no presentan rasgos diferenciales.

En el extremo superior izquierdo aparece representado un biomorfo que fue ejecutado en blanco con puntos negros en su interior. No logramos distinguir la parte superior de este motivo pero suponemos que se trata de un ave, con las extremidades demasiado cortas para ser un *suri* (ñandú) y demasiado rabona para ser una perdiz. Es interesante advertir que de todos los motivos que integran el panel es el único orientado hacia la izquierda.

## Panel II

En principio la imagen más impactante es una alineación de *unkus* o sea de la típica vestimenta andina y la presencia de dos grandes zoomorfos: un camélido y un felino (Fig. 4). Pero una observación más detallada, permite detectar una escena ubicada en el sector izquierdo del panel. Logramos identificar (con dificultad porque está muy desleído) al menos seis antropomorfos, en color negro, cuerpo triangular llevando un tocado de plumas rojas. Están ubicados de perfil, tienen algún objeto que sobresale en la espalda y al menos dos de ellos sostienen arcos y flechas. Estos antropomorfos están orientados hacia la derecha y apuntando hacia un camélido de gran tamaño que tiene dibujadas dos líneas negras clavadas en la parte posterior del animal y unas cinco líneas negras horizontales aparecen por delante del mismo.

Una raya negra está ubicada en forma vertical atravesando el pie de un antropomorfo ubicado en posición horizontal y con las extremidades superiores abiertas y flexionadas. Otras dos figuras humanas parecieran alejarse del primero dada la actitud de marcha indicada por la posición de piernas y pies.

En el extremo superior derecho del panel aparece un felino pintado de color blanco con manchas representadas por puntos grises indicando que se trataría de un jaguar, animal exótico para esta región. A continuación aparece un *unku* en color negro con seis círculos blancos formando una cruz en su interior.

Seis antropomorfos vistiendo *unkus* se ubican alineados. Las dimensiones de las cabezas son, proporcionalmente, pequeñas respecto del resto del cuerpo y en algunos casos sólo se distingue el tocado de plumas rojas. Estos antropomorfos van decreciendo en tamaño (de 10 a 8 cm), los más grandes tienen *unkus* de color blanco y el resto son negros con diferentes diseños interiores. De izquierda a derecha: 1°) totalmente blanco, 2°) blanco con un par de líneas cortas en negro en su interior; 3°) negro con diseños geométricos blancos -triángulos- formando una línea descendente; 4°) totalmente negro; 5°) negro con triángulos blancos formando una línea descendente y 6°) negro con dos líneas blancas cruzadas con los extremos torcidos sobre sí mismos.

Reconstruyendo el Panel II (1 m largo por 0,30 m de alto) se observa que existen dos zoomorfos en actitud estática y al menos 16 antropomorfos con las siguientes características: a) cinco o seis pintados en negro, de perfil con tocado de plumas rojas portando un objeto en la espalda (presumible-

mente un carcaj) y apuntando con arcos y flechas; b) tres figuras humanas en negro pero sin rasgos diferenciales. También de perfil y en actitud dinámica; c) siete antropomorfos, de frente, en actitud estática que se destacan por el tamaño y la variedad de diseño de los *unkus*.

Debajo de la figura del unku blanco aparece la representación de cinco motivos que por morfología y color pensamos se tratarían de tocados cefálicos similares a los que llevan los antropomorfos, o sea emplumaduras de tres y cuatro elementos. El primero forma parte de una figura humana aunque muy borrada, el resto pareciera que son solo los tocados.

### Panel III

Se encuentra en malas condiciones de preservación por lo cual suponemos que habrían sido representados más motivos que los que hemos detectado. Las figuras humanas presentes responden a dos *patrones* distintos dentro del mismo *canon* (norma que es seguida en la representación visual de las pinturas, según Aschero 2000): con *unkus* bicolors (en damero o por mitades) y a figuras con túnicas triangulares en negro con importantes emplumaduras laterales (Fig. 5).

Los primeros se encuentran formando una alineación de seis personajes vistiendo *unkus* blancos y negros -en damero-, con indicación de cabeza y tocado cefálico constituido por plumas en rojo. No hay detalles de piernas, pies o manos.

Las otras figuras humanas, también están alineadas, tienen la cabeza alargada, túnica negra, y una importante emplumadura lateral en color blanco que se ubica del lado derecho de las figuras.

La reconstrucción del panel III (1,10 m de largo por 0,30 m de alto) muestra una hilera superior con seis antropomorfos con *unkus* con diseños internos en damero; otra hilera inferior con cinco figuras humanas con vestimenta triangular y emplumaduras cefálicas y dorsales; cuatro camélidos de diferentes tamaños y colores (2 negros y dos rojos) que aparecen de manera dispersa hacia la derecha del panel.

Finalmente, a pesar de la baja visibilidad (ya que se encuentra muy expuesta a la luz solar) detectamos una alineación de 13 antropomorfos con *unkus* ubicada hacia la izquierda de los emplumados. Se extienden a lo largo de un metro ubicándose debajo del panel II pero separado de este. Las primeras figuras son similares a los que inician la serie aunque van disminuyendo el tamaño: diseños en mitades blancos y negros, y tocado cefálico de plumas rojas. A partir del séptimo son completamente negros, con excepción de uno en color blanco que se encuentra por debajo del conjunto.

### Consideraciones finales

Los otros aleros registrados están al sur de Isonza, en quebradas transversales al valle sobre la ladera oeste. Presentan las siguientes características:

*Evita I*: presenta pinturas en color negro extremadamente desleídas presumiblemente por su permanente exposición a la erosión eólica y pluvial. Las representaciones tienen características diferentes a las de Jume Rodeo: 1) las figuras humanas aparecen enfrentadas (apuntándose con arco y flechas) y son de tratamiento lineal, alargadas, de perfil, dos piernas (una de ellas adelantada y semi-flexionada), con tocados que culminan en dos extremos alargados. 2) camélidos: de tratamiento lineal, dos extremidades, cuerpo alargado y cola curvada hacia abajo, 3) rectángulos, ubicados de manera vertical, con la parte superior e inferior ligeramente expandidas y con un acentuado angostamiento, como una entalladura en los lados. Presentan variantes decorativas en su interior, 4) hileras de líneas cortas que cubren todo el techo.

*Evita II*: ubicado muy cerca del primero, el único motivo registrado fue un escutiforme.

*Abra Celeste*: está ubicado en lo alto de una ladera de difícil acceso y sólo visible estando muy cerca. Las pinturas son polícromas, con mayoritaria representación de camélidos y más cercano estilística y temáticamente a Jume Rodeo: alineaciones de camélidos en una misma dirección, atados entre sí y sostenidos por figuras humanas. También aparecen llamas con las crías; una escena de caza integrada por tres arqueros y un gran jaguar amarillo con manchas negras y dos “escudos” con diferentes diseños interiores.

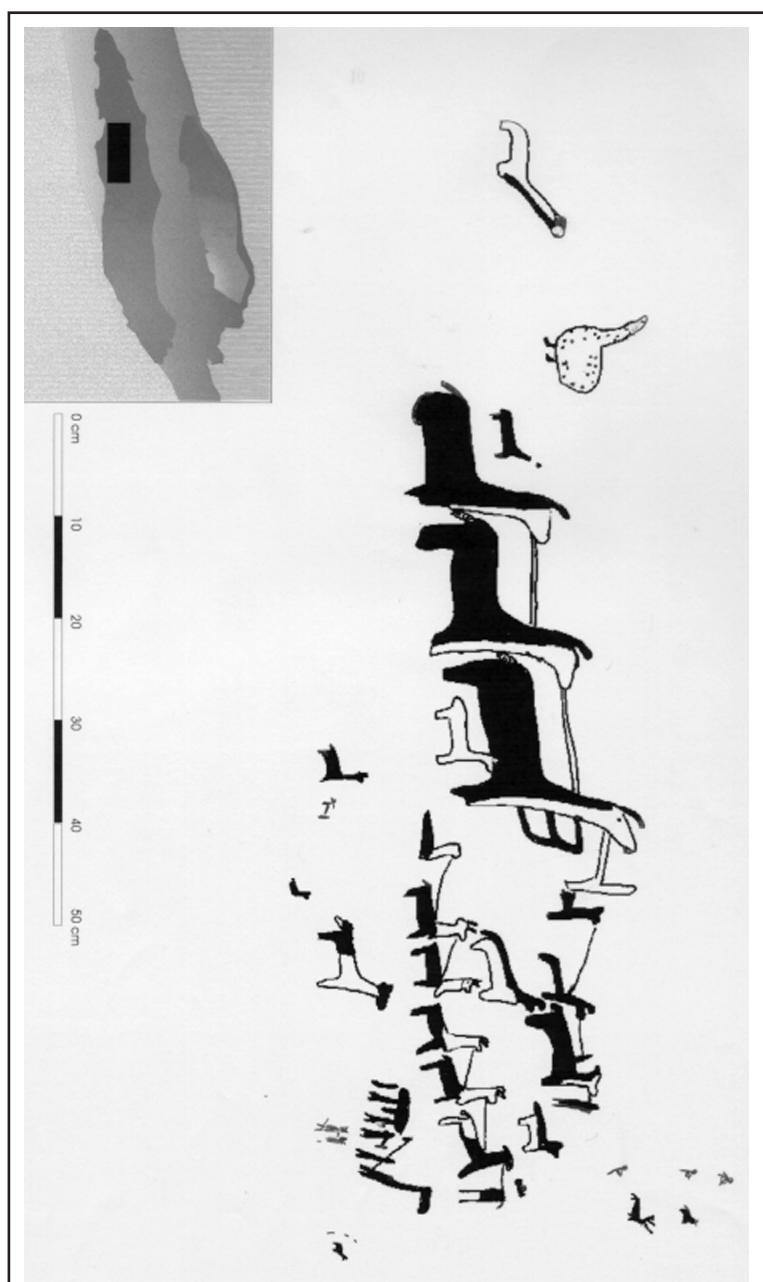
No encontramos material en superficie -ni en el interior ni en las cercanías- de los aleros. Sin embargo, *Evita I* y *II* están asociados a cercados de pirca mientras que en la quebrada donde se sitúa *Abra Celeste* hay varios recintos circulares.

En el caso de Jume Rodeo existe a la salida de esta quebradita (o rincón), en el fondo de valle de Amblayo, un recinto de 150 m de lado que contiene a su vez, otro de 50 m en uno de sus ángulos.

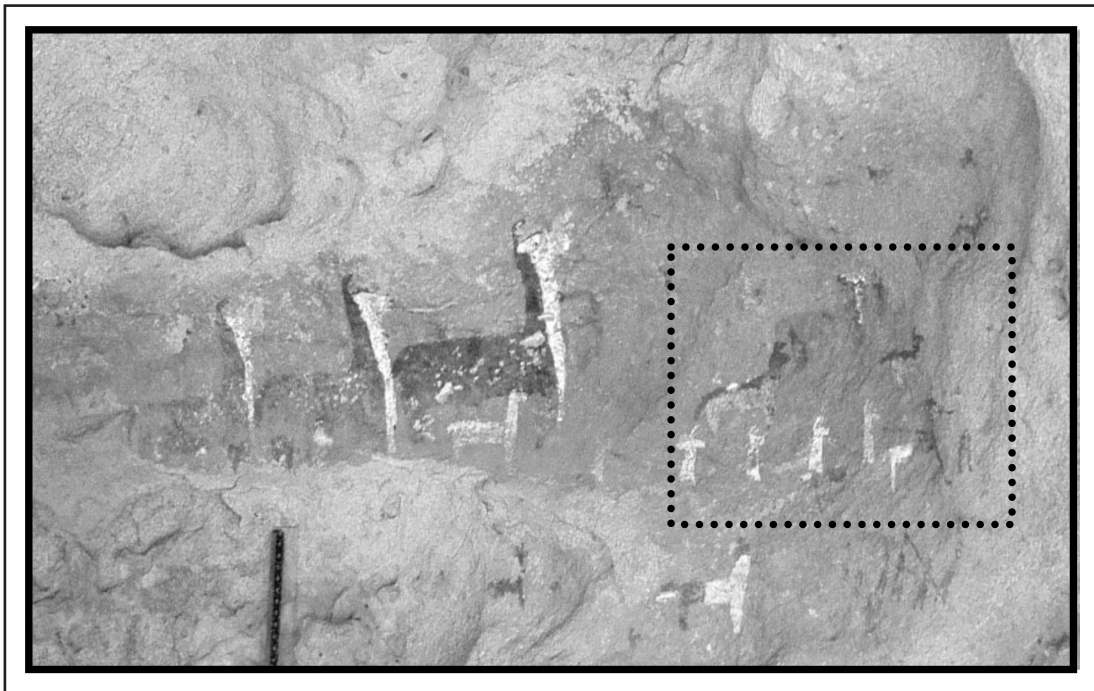
Se encuentra sobre un ligera pendiente y las lluvias han arrastrado gran parte del material dejando en superficie únicamente restos de gran tamaño, ya sean de núcleos o desechos de talla como de cerámica perteneciente a piezas grandes, de pasta muy fina y sin decorar.

Los motivos que encontramos representados en estos aleros presentan semejanza de diseños y temas con algunas de las manifestaciones de arte rupestre con asignación cronológico-cultural conocida como es el caso de sitios de Azul Pampa, en la provincia de Jujuy y de Antofogasta de la Sierra en la provincia de Catamarca (Aschero 2000). Esto nos permite afirmar que corresponderían al período de Desarrollo Regional, es decir a partir del 900 DC en adelante.

Otras manifestaciones rupestres que comparten algunos aspectos de estas expresiones plásticas fueron registradas en los valles vecinos: en valle Encantado (Martel 2001), en Guachipas (Ambrosetti 1895, Aparicio 1944, Santoni y Xamena 1997) y en el Valle Calchaquí (de Hoyos 2003). También en la Puna jujeña como en los sitios de La Rinconada (Boman 1908, Alfaro de Lanzone 1979), Kollpayoc (Nielsen *et al.* 2001) y en el de Inca Cueva (Aschero 2000). En la Puna catamarqueña aparecen en Antofagasta de la Sierra (Podestá 1986/87, Falchi 1994).



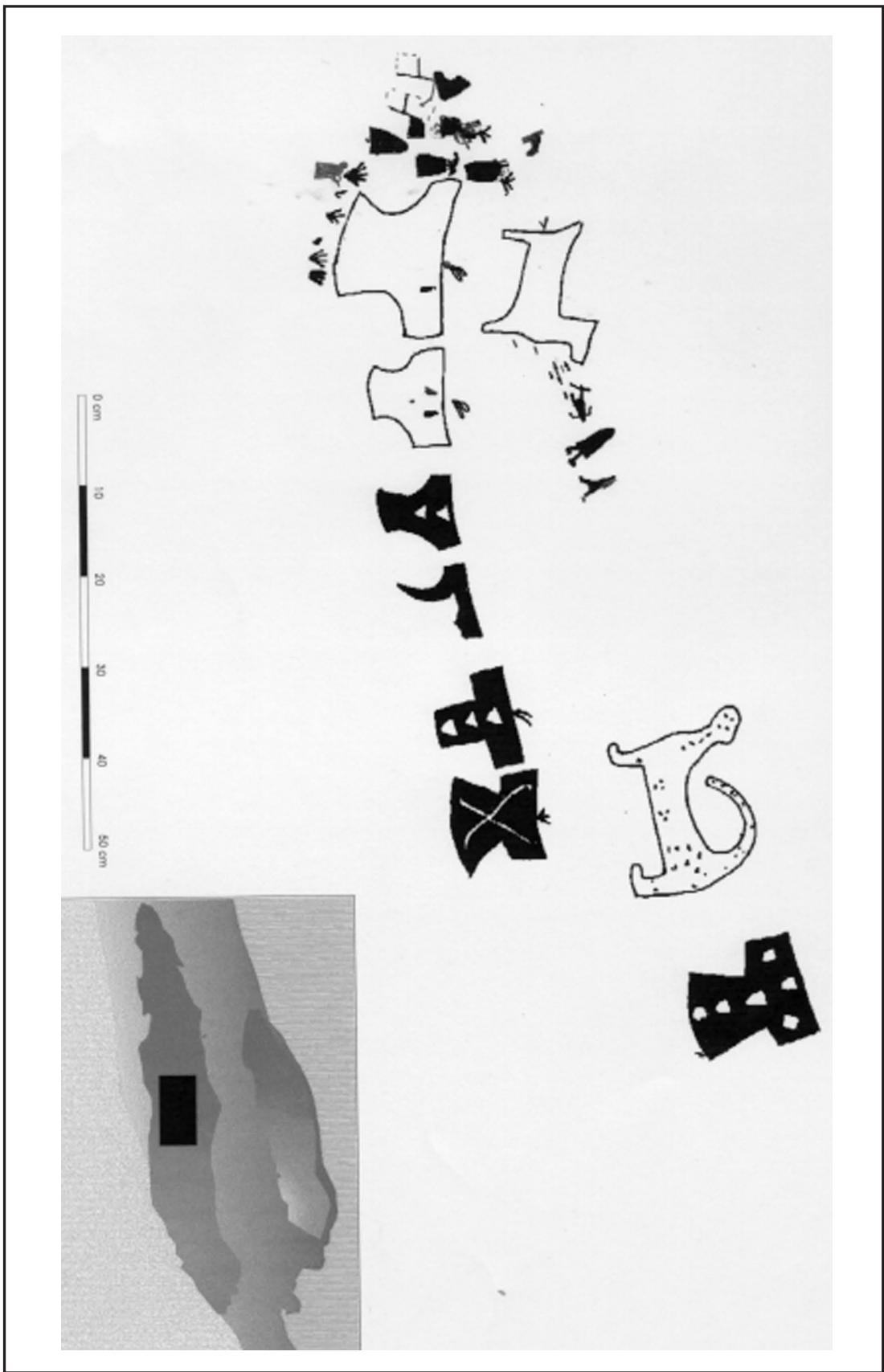
▲ Figura 1: Reconstrucción del Panel I.



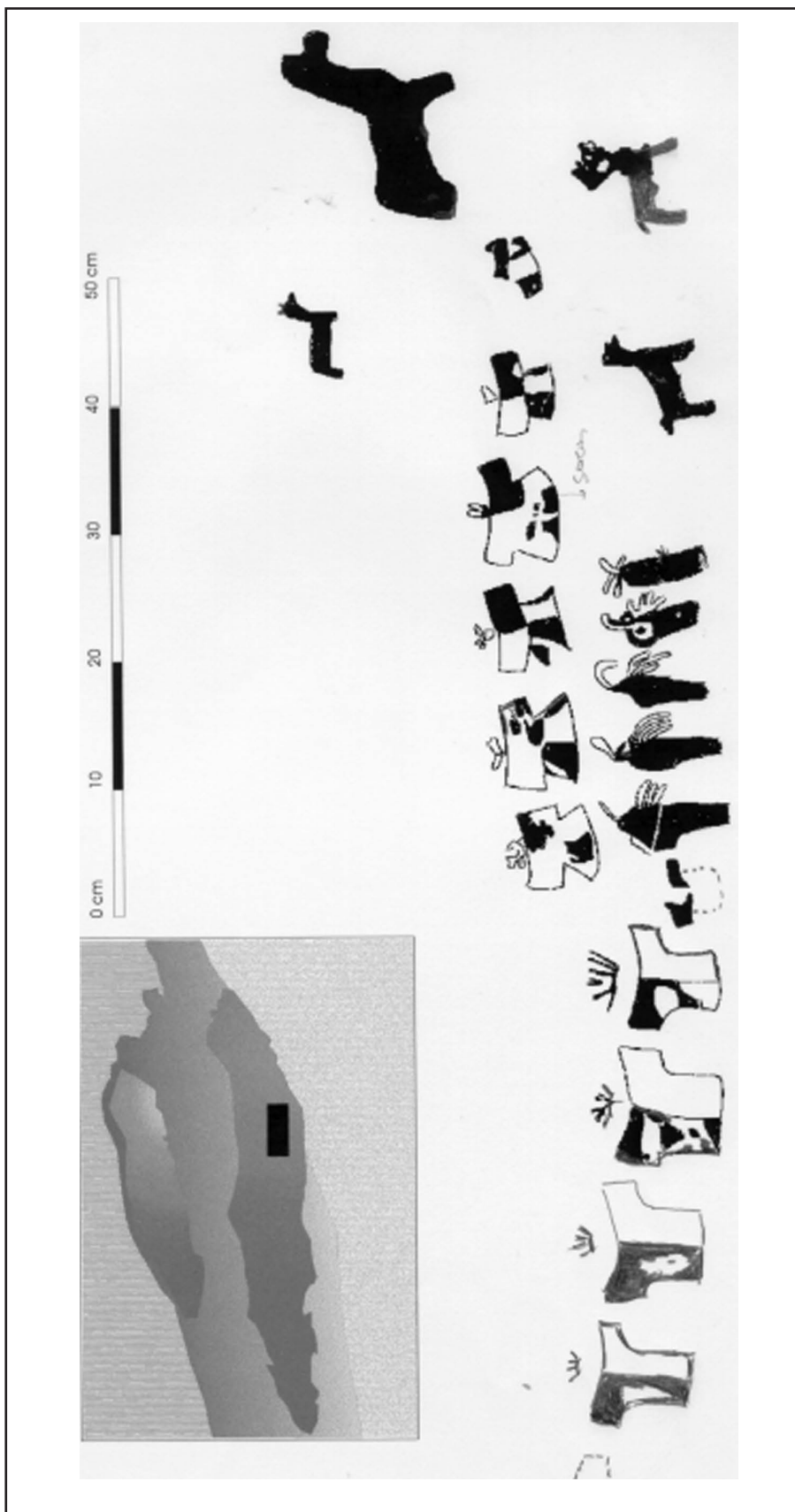
▲ **Figura 2:** Fotografía de las representaciones del Panel I. Se observan: los tres camélidos más grandes (20 cm de alto) atados entre sí, la cacería del ciervo en el extremo superior derecho y la hilera de figuras humanas en la parte inferior.



▲ **Figura 3:** Detalle de la fotografía anterior que muestra una hilera de llamas bicolors con "jabot", precedidas y sostenidas por una figura humana. Por encima, otro antropomorfo sostiene otra alineación de camélidos.



▲ Figura 4: Reconstrucción del Panel II.



▲ Figura 5: Reconstrucción del Panel III.



▲ Mapa: La flecha marca la ubicación del alero de Jume Rodeo en el Valle de Amblayo. Al este del mismo se encuentra el Valle de Lerma y al oeste el Valle Calchaquí.

## Bibliografía

- ALFARO DE LANZONE, L., 1979. Petroglifos y pictografías de Rinconada (Puna de Jujuy). Miscelánea de arte rupestre de la República Argentina, *Arte Americano* 1:13-35, Barcelona.
- AMBROSETTI, J. B., 1895. Las grutas pintadas y los petroglifos. *Boletín Geográfico Argentino* XVI (1/2):311-342.
- APARICIO, F. de 1944. La gruta pintada del Lajar (departamento de Guachipas, provincia de Salta). *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología* IV:79-87.
- ASCHERO, C., 2000. Figuras humanas, camélidos y espacios en la interacción circumpuneña. En Podestá y de Hoyos (ed). *Arte en las Rocas. Arte rupestre, menhires y piedras de colores en Argentina*, Sociedad Argentina de Antropología. Buenos Aires.
- BOMAN, E., 1991 [1908]. *Antigüedades de la región andina de la República Argentina y del desierto de Atacama*. Universidad Nacional de Jujuy. San Salvador de Jujuy de Hoyos, María
2003. El enclave incaico de Urbina, Valle de Amblayo. Salta. Enviado para su publicación a la *Revista Etnia*. Olavaria.
- DE HOYOS, M., 2003. Quillivil. Un alero con pinturas en el Valle Calchaquí. *Simposio Internacional de Arte Rupestre*. San Salvador de Jujuy.
- FALCHI, M.P., 1994. Arte rupestre del Período Agro-alfarero Tardío en la Región de Antofagasta de la Sierra, provincia de Catamarca (Rep. Argentina). *Boletín de la SIARB* 8: 40-54. La Paz
- KATE, H.T., 1893 Rapport sur une excursion archeologique dans les Provinces de Catamarca, de Tucumán et de Salta. *Revista del Museo de La Plata* 5:229-248. La Plata.
- MARTEL, A., El valle encantado: un caso de análisis del arte rupestre y su relación con las prácticas rituales de los caravaneros. En *Libro de Resúmenes XIV Congreso Nacional de Arqueología Argentina*: 369/370. Rosario.
- MENA, F. DE, 1791. Vestigios y Monumentos que tiene la Provincia de Salta de la Antigüedad: tanto de las Poblaciones de Gentiles, y Minas que trabajaron, quanto de las labores descubiertas por los Españoles Conquistadores, y Ciudades que fundaron, en el día arruinadas. Fechada en Salta, 22 de noviembre de 1791. Copia en Archivo Provincial de Salta. Original AGN. Sala X.
- NAVAMUEL, E., 1985. Instalaciones indígenas e hispánicas en Salta. I Jornadas de Historia de Salta, 35-52. Salta.
- NIELSEN, A.; M. VÁZQUEZ, V. SELDES y P. MERCOLLI, 2001. Conflicto y arte rupestre Kollpayoc, provincia de Jujuy, Argentina. En *Libro de Resúmenes XIV Congreso Nacional de Arqueología Argentina*: 441 Rosario.
- PODESTÁ, M. M., 1986/87. Arte rupestre en asentamientos de cazadores recolectores y agroalfareros en la Puna Sur (Antofagasta de la Sierra, Catamarca). *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología* XVII:241-263. Buenos Aires.
- RAFFINO, R. y L. BALDINI, 1983. Sitios arqueológicos del valle Calchaquí Medio (Departamentos de Molinos y San Carlos). *Estudios de Arqueología* N° 3 y 4:27-35. Museo Arqueológico Cachi.
- REYES GAJARDO, C., 1938. *Apuntes históricos sobre San Carlos del Valle Calchaquí de Salta*. Buenos Aires. Peuser
- SÁNCHEZ PROAÑO, M., 1991. Recursos, estrategias y técnicas en el relevamiento de arte rupestre. En M.Podestá, M.I. Hernández Llosas y S. Renard de Coquet (ed.) *El Arte rupestre en la arqueología contemporánea*. Buenos Aires.
- SANTONI, M. y M. XAMENA, 1997. Pirgüas del Sol: Espacios Sagrados y Pinturas rupestres en Guachipas. (ms)

